

- 21) Othmar Wessely, Der Fürst und der Tod. In: Beiträge, hrsg. von der Österr. Ges. für Musik 1974/75, S. 60-71.
- 22) Arnold Schering, Über Kantaten Johann Sebastian Bachs, Leipzig 3/1950, S. 185.
- 23) Hermann Schmalfuß, BJ 1970, S.41.
- 24) Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Kassel 1971, S. 611.
- 25) Neue Bach-Ausgabe III/1 Krit. Ber. von Konrad Ameln, Kassel etc. 1967. Vgl. zum neuesten Forschungsstand: Martin Petzoldt, J.S. Bachs Bearbeitungen des Liedes "Jesu, meine Freude" von Johann Franck, in: MuK 55 (1985), S. 213f.
- 26) Gerhard Schuhmacher, Begräbniskompositionen für einzelne Personen zwischen 1635 und 1670 aus Königsberg, Leipzig und Nürnberg in sozialgeschichtlicher Sicht, Kgr.-Ber. Bayreuth 1981.
- 27) Othmar Wessely, a.a.O., S. 65.
- 28) Arnold Schering, Händel und der protestantische Choral, in: Händel-Jb. I (1928), S. 37 f.
- 29) Herbert Reich, Händels Trauer-Hymne und die Musikalischen Exequien von Schütz, in: MuK 36 (1966), S. 75.
- 30) Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel, Basel 1979, S. 206f.

Raimund Bard:

SCHÜTZ - HÄNDEL (?) - BACH: JOHANNES-PASSION Einige musiktheologische Anmerkungen

I. Einführung

Bei der "runden Geburtstagskonstellation" von Schütz, Händel und Bach ist es verlockend, Parallelen bzw. Divergenzen im musikalischen Oeuvre der Meister zu untersuchen. Hierbei ist es sinnvoll, ein Werk oder eine Gattung herauszugreifen, die alle drei "bearbeitet" haben; so scheiden z.B. die Gattungen Oper, lateinische Messe oder Konzert von vorneherein aus. Günstig für unsere Untersuchungen wäre ein Vokalwerk, möglichst mit identischem Text.

Wenn man weiterhin von diesem "gemeinsamen" Vokalwerk verlangt, daß es im Schaffen von Schütz, Händel und Bach ein zentrales und wichtiges Werk darstellt, so bietet sich für den Vergleich die Vertonung der Passion nach dem Evangelisten Johannes an.

Einige negative Abgrenzungen vorneweg: In diesem Kurzreferat können n i c h t behandelt werden:

1. Die komplette Entstehungsgeschichte der drei Passionen mit dem entsprechenden musikalischen, theologischen und liturgischen Hintergrund,
2. die Einordnung und Bewertung der Passion in das Gesamtschaffen von Schütz, Händel und Bach,
3. eine detaillierte Analyse gleicher Textstellen¹.

Diese und noch weitere Fragenbereiche werden als bekannt vorausgesetzt bzw. an spätere Spezialuntersuchungen weitergegeben.

II. Exkurs

Es erhebt sich die Frage: Ist die "Johannes-Passion" von Hamburg aus dem Jahre 1704 von Händel? Einige Gründe für die Zweifel an der Autorschaft Händels sind:

1. Das Autograph ist nicht mehr vorhanden.
2. Bekanntlich hat sich 1725 Mattheson in der "Critica musica"² mit dieser Passion ausführlich und meist negativ auseinandergesetzt - allerdings ohne Namensnennung des Autors. Aus verschiedenen Spekulationen heraus wurde dann dieses Werk mit Händel in Verbindung gebracht.
3. Die Ausgabe von Chrysander³ zeigt zahlreiche Änderungen im Vergleich zu den überlieferten Abschriften.

In der Forschung ist die Frage der Autorschaft bis heute nicht eindeutig geklärt. Einige Belege für verschiedene Ansichten seien mitgeteilt:

1. Harald Heilmann sagt im Vorwort der Partitur⁴ "Die Echtheit wird nicht mehr bezweifelt".
2. Günther Massenkeil nahm noch 1967 im Riemann-Lexikon an, daß die Passion von Georg Böhme stamme. Er berief sich auf Harald Kümmerling. Doch wird die Autorschaft Böhm inzwischen von Massenkeil abgelehnt.
3. Auch Hans-Joachim Marx, der wohl z.Zt. der kompetenteste Kenner von Händels Hamburger Zeit ist, hält Händel nicht für den Komponisten der Passion. Aus stilistischen Gründen, vor allem im Vergleich mit der zur selben Zeit entstandenen Oper "Almira" glaubt Marx, daß der Komponist der Passion "ein Musiker der Generation Zachows und Kuhnau ist, der den kontrapunktisch-madrigalesken Stil seiner Zeit mit der expressiven Affektsprache des 'stile moderno' zu verbinden trachtete. Mit Christian Ritter dürfte der Komponist der anonym überlieferten Johannes-Passion gefunden sein"⁵.
4. Karl Gustav Fellerer sagt im Vorwort zur Edition der "Johannes-Passion" in der HHA: "Sicherlich zeigt die Johannes-Passion manche Schwächen, und Matthesons Kritik ist ein bedeutsames musikgeschichtliches Dokument für den damaligen Stand der ästhetischen und stilistischen Diskussionen. Dennoch ist das hier vorgelegte Werk noch heute von Interesse, mag es von Händel stammen oder nicht ... Wir möchten selbst den Zweifel an der Echtheit des manche geniale Züge aufweisenden Werkes zurückstellen"⁶. Als Begründung gibt Fellerer Ähnlichkeiten mit der Oper "Almira" an und beruft sich u.a. auf die Untersuchungen von Rendall - doch dieser lehnt ähnlich wie Marx aus stilistischen Gründen die Autorschaft Händels ab.

Fazit: Die endgültige Antwort, ob Händel der Autor der "Johannes-Passion" von 1704 ist, muß im Moment noch offen bleiben. Bis zum eindeutigen Beweis des Gegenteils dürfen wir wohl Händel als Autor annehmen, wie es seit über 250 Jahren mehrheitlich geschehen ist.

Für den musiktheologischen Ansatz meines Referates ist letztlich die Frage der Autorschaft eines Werkes irrelevant.

III. Grundfragen der Theologie an die Musik

1. Da bei der "Johannes-Passion" ein biblischer Text vertont wurde, ergibt sich die theologische Frage: Wie weit haben die Komponisten die Grundaussage des Bibeltextes "adäquat" in Musik gesetzt? Wird das theologische Konzept des Evangelisten durch die Musik entstellt oder verdeutlicht? "Eine sachgemäße Interpretation der Passionsgeschichte nach dem Evangelisten Johannes hat in erster Linie nach den theologischen Aussagen und Leitgedanken zu fragen. Zweifellos hat Johannes traditionelle, auch historische Elemente in sein neues Passions-Drama übernommen, aber darauf liegt nicht der Akzent ... Der Evangelist war ein großer Gestalter und Künstler, dem man mit trockener

philologischer Gelehrsamkeit allein nicht beikommt. Aus diesem Grund ist auch die Johannes-Passion von Bach nicht nur eine kirchlich-künstlerische Nachgestaltung, sondern sie ist adäquate Textinterpretation mit musikalischen Mitteln, Exegese im strengen Sinne des Wortes, die gerade als Kunstwerk entscheidende Momente und Szenen des johanneischen Textes herausarbeitet, wie sie gelehrte Exegese nur selten erfaßt⁷. Dieses Zitat des Saarbrücker Neutestamentlers Josef Blank in seinem Kommentar des Johannes-Evangeliums zeigt prägnant die in diesem Referat zu behandelnden Fragenkomplexe. Bei meinen Betrachtungen der drei Passionsversionen gehe ich primär als Theologe an diese Werke und sekundär erst als Musiker, wiewohl wir den umgekehrten Weg gewohnt sind; vielleicht wäre sogar eine elementare musiktheologische Gesamtschau noch besser und sinnvoller als die Aufsplitterung in primär und sekundär.

2. Am Beispiel der "Johannes-Passion" von Schütz, Bach und Händel möchte ich diese musiktheologische Untersuchung etwas erläutern.

2.1. Die Fachexegeten des Neuen Testaments sagen, daß der leidende und sterbende Jesus im Konzept des Evangelisten Johannes - im Gegensatz zu den Synoptikern - als der erhöhte Herr und als Sieger vor uns steht. Drei Zitate belegen diese Interpretation:

1) "Charakteristisch für das Passionsverständnis des 4. Evangelisten ist, daß er Leiden und Tod als Erhöhung und Verherrlichung Jesu und Gericht über die Welt und ihren Herrscher deutet. Jesus wurde nicht erst durch die Auferstehung und Erhöhung zur Rechten Gottes des Vaters rehabilitiert, sondern seine Passion selbst ist schon ganz vom Glanz der Osterherrlichkeit überstrahlt"⁸.

2) "Für Verherrlichtwerden gebraucht Johannes das doppeldeutige Erhöhtwerden: nämlich ans Kreuz und zur himmlischen Herrlichkeit"⁹.

3) "Johannes hat die Bedeutung des Todes Jesu für die Seinen zweifellos darin gesehen, daß für Jesus sein Tod der Durchgang in die göttliche Herrlichkeit ist, so daß der Gestorbene und zum Vater Zurückgekehrte nun den Seinen an seiner Herrlichkeit Anteil geben kann"¹⁰.

2.2. Diesen theologischen Befund möchte ich jetzt an den drei Passionsversionen verifizieren. Hierfür werden drei charakteristische Stellen ausgewählt: 1) Das Einleitungsstück, 2) die zentrale Stelle des Todes Jesu und 3) der Schlußchor.

2.2.1. Das Einleitungsstück

S c h ü t z

"In ganz wunderbar concentrirter Weise ist in der Composition der Worte 'Das Leiden unsres Herren Jesu Christi' jener Zug des stillen, leidenschaftslosen, man möchte sagen, engelhaften Duldens, der die Erscheinung Jesu bei Johannes auszeichnet, zum Ausdruck gekommen"¹¹.

B a c h

Bekanntlich hat Bach die "Johannes-Passion" mehrmals umgearbeitet; dies trifft vor allem auf den Einleitungsschor zu. In der Fassung II von 1725 steht zu Beginn die groß-angelegte Choralphantasie "O Mensch beweine deine Sünde groß" - dieser Satz beschließt später den ersten Teil der "Matthäus-Passion". Am Ende dieser Fassung stand ebenfalls eine große Choralphantasie über "Christe, du Lamm Gottes" - heute Schlußsatz der Kantate "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23. Diese Lösung war formal sicher sehr geschickt: Der Bibeltext wird mit zwei wichtigen Chorälen eingerahmt. Es ist nicht näher bekannt, warum Bach für die Fassung III von 1730 wieder den ursprünglichen Einleitungsschor genommen hat, aber der Text "Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist! Zeig uns durch deine Passion, daß du, der wahre Gottessohn,

zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist" - und natürlich die musikalische Faktur dieses Textes kommen der theologischen Grundidee des Evangelisten Johannes viel näher als der Choral "O Mensch beweine deine Sünde groß ...".

H ä n d e l

Er schrieb als Intrada nur eine ganz kurze Sinfonia von 6 Takten. Er geht dann subito ins Passionsgeschehen: Inhaltlich fast unverständlich setzt er mit dem Verhör vor Pilatus ein (Kap. 19); eigentlich beginnt das Passionsdrama aber in Kap. 18 mit der Gefangennahme Jesu (vgl. Schütz und Bach).

2.2.2. Der Tod Jesu

S c h ü t z

Otto Brodde sagt hierzu: "Wenn es heißt 'und neiget das Haupt', neigen sich die Töne des Rezitatifs nicht, sondern "heben" das Haupt: Der Sieg ist gewonnen!"¹²

B a c h

Auf das letzte Wort Jesu "Es ist vollbracht" folgt bei Bach eine meditative Altarie, die melodisch die Schlußworte Jesu übernimmt. Doch mitten in der "Trauernacht" erklingen strahlende und rasche Fanfaren: "Der Held aus Juda siegt mit Macht" - der gebrochene und sterbende Jesus ist der Sieger: also hat Bach an dieser Zentralstelle des Geschehens das Grundkonzept des Evangelisten hervorragend zum Ausdruck gebracht.

H ä n d e l

Er verfährt musikalisch und textlich ähnlich wie Bach. Das letzte Jesuswort wird gravitatisch und sieghaft gebracht - auch hier schließt sich eine Baßarie an, die melodisch das Jesuswort aufnimmt, die aber nichts mehr von der Trauernacht weiß, sondern sofort den Sieg Christi besingt.

2.2.3. Der Schlußchor

S c h ü t z

Unmittelbar nach der eben genannten Stelle des Todes Jesu bringt Schütz den Schlußchoral "O hilf Christe, Gottes Sohn" nach der Melodie von "Christus, der uns selig macht"; dieser Choral eröffnet bei Bach den II. Teil der "Johannes-Passion"; ein weiteres Mal bringt Bach diese Chormelodie mit dem gleichen Text wie Schütz im Schlußchor. "Schütz nimmt die zugehörige Melodie in freier, wortbedingter Variation auf und bittet: '... daß wir, Dir stets untertan, ... Deinen Tod und sein Ursach fruchtbarlich bedenken und Dir', dem Sieger über Leid und Tod, 'Dankopfer schenken'"¹³.

B a c h

Er hat in der Fassung I der "Johannes-Passion" von 1724 zwei Schlußstücke: zunächst den Schlußchor "Ruht wohl ihr heiligen Gebeine". Hier wird nicht nur von der Todes- und Grabesruhe gesungen, sondern im zentralen Mittelteil verkündet Bach, daß das Grab den Himmel aufschließt (aufsteigende Melodieführung) bzw. die Hölle zuschließt (absinkende Melodie) - mit anderen Worten: Das Grab ist nicht dunkles Ende, sondern der Himmel wird aufgetan, der Tod wird zu neuem Leben. Es folgt dann der ergreifende Schlußchoral "Ach Herr laß dein lieb Engelein ...", wobei ebenfalls die Gedanken an Ewigkeit, Erweckung, Freude und Preisen im Vordergrund stehen.

H ä n d e l

Der Schlußchor bei Händel ist textlich und musikalisch wie Bach's Satz "Ruht wohl ..." in einer dreiteiligen A-B-A-Form gestaltet, wobei die A-Teile das Ausruhen nach dem Leiden betonen, während der B-Teil von Freude und Sieg spricht.

2.3. Als E r g e b n i s dieser Detailuntersuchung des Einleitungssatzes, der entschei-

denden Passage des Todes Jesu sowie des Schlußchores können wir festhalten: Alle drei Komponisten erfüllen musikalisch adäquat die Intention des 4. Evangelisten: Jesus ist in seiner Passion nicht nur der geschundene, leidende Gottesknecht, sondern zugleich der Sieger; es ist "der Tod des Offenbarers, des königlichen Wahrheitszeugen, der bis zuletzt sein Werk, dem Willen des Vaters gehorsam, vollbringt, es ist der eschatologische Sieg über den Kosmos und seinen Herrscher"¹⁴.

Auch in der bildenden Kunst des Hochmittelalters kommt diese johanneische Sicht des Kreuzigten zum Ausdruck, indem Jesus, mit einer Königskrone geschmückt, als Sieger dargestellt wird.

IV. Konsequenzen für eine (noch zu etablierende) Musiktheologie

Die Passionsvertonungen nach dem Evangelisten Johannes von Schütz, Bach und Händel dienten mir als Beispiel für einige Desiderata an eine künftige Musiktheologie:

1. Negativ formuliert:

1.1. Es geht in der Musiktheologie - zumindest primär - nicht um die Abgrenzung: sakral-profan.

1.2. Musiktheologie ist n i c h t identisch mit dem Gesamtkomplex der sogenannten Kirchenmusik, die ja meist nach lokalen, inhaltlichen oder liturgischen Kriterien differenziert wird.

2. Positiv ausgedrückt:

2.1. Wenn wir noch einmal Musiktheologie aufteilen dürfen, würde sie aus der Sicht der T h e o l o g i e die Kunst und alle sogenannten "irdischen Wirklichkeiten" in einer religiösen Anthropologie, die letztlich zur Transzendenz und zur Metaphysik (im wörtlichen Sinn) weist, interpretieren. Näherhin müßte man hier nach einem christlichen, buddhistischen - vielleicht sogar nach einem atheistischen Ansatz differenzieren.

2.2. Aus der Perspektive der M u s i k (- w i s s e n s c h a f t) könnte die Musiktheologie ein Musikwerk, also die musikalische Konkretion der theologischen Aussage, des religiösen Logos näher untersuchen und in eine Korrelation bringen - dabei deutlich machen, daß die klingende Musik das geschriebene und (nur) gesprochene Wort erklärt und überhöht, wenn nicht gar substituiert.

2.3. In der Praxis wäre als "Musiktheologe" ein Theologe gefragt, der auch Musiker ist, bzw. umgekehrt. Im Bereich der Universität wäre das Fach Musiktheologie entweder in der theologischen Fakultät oder in der Musikwissenschaft anzusiedeln, bzw. in einem interdisziplinären Sinne: sowohl als auch! Die Verbindung zwischen Theologie und Musik wird gerade hier in Stuttgart in der Bach-Akademie, auf diesem Kongreß oder z.B. bei den kommenden Kasseler Musiktagen mit dem Thema "Das Geistliche im Weltlichen" sehr gepflegt - vielleicht ein Gebot der Stunde!

Anmerkungen

1) Vgl. hierzu u.a. Walter Serauky, Die "Johannes-Passion" von J.S. Bach und ihr Vorbild, in: Bach-Jb. 41 (1954), S. 29 sowie Friedrich Smend, Bach in Köthen, Berlin 1952, S. 123.

2) Johann Mattheson, Critica musica II, Hamburg 1725.

3) Georg Friedrich Händel. Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, hrsg. von Friedrich Chrysander, Bd. IX, Leipzig 1860.

4) Georg Friedrich Händel, Johannes-Passion, hrsg. von Harald Heilmann, Berlin 1958, Vorwort.

- 5) Hans Joachim Marx, Echtheitsprobleme im Frühwerk Händels, Referat für die Händel-Konferenz Halle 1985, Manuskript S. 10.
- 6) Georg Friedrich Händel, Passion nach dem Evangelisten Johannes, HHA Serie I, Bd. 2, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, S. IX.
- 7) Josef Blank, Das Evangelium nach Johannes, 3. Teil, Düsseldorf 1977, S. 10.
- 8) Blank, a.a.O., S. 9.
- 9) Alfred Wikenhauser, Das Evangelium nach Johannes, Regensburg 1957, S. 304.
- 10) Werner Georg Kümmel, Die Theologie des Neuen Testaments nach seinen Hauptzeugen, Göttingen 1976, S. 264.
- 11) Friedrich Spitta, Die Passionen von Heinrich Schütz, 1885, S. 25.
- 12) Otto Brodde, Heinrich Schütz. Weg und Werk, Kassel etc. 1972, ²/1979, S. 265.
- 13) Brodde, a.a.O., S. 264.
- 14) Blank, a.a.O., S. 127.

Gerhard Dedemeyer:

VERGLEICH EINIGER STELLEN DER VERTONUNGEN DES LOBGESANGS MARIENS (MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM, LUKAS-EVANGELIUM, KAPITEL 1, 46-55) DURCH SCHÜTZ, SWV 468, UND BACH, BWV 243

Beim Vergleich der beiden Magnificat-Vertonungen von Schütz und Bach soll nicht gezeigt werden, mit welchen technischen Mitteln beide Komponisten den Text in Musik übersetzen, es sollen vielmehr solche Stellen herausgegriffen und miteinander verglichen werden, die durch ihre Vertonungen ein unterschiedliches Textverständnis der beiden Komponisten verraten. Drei Stellen sollen miteinander verglichen werden:

"Quia respexit humilitatem ancillae suae".

"Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles".

"Magnificat anima mea Dominum".

"Quia respexit humilitatem ancillae suae"

Bach hat bei der Vertonung dieses Satzes für die Singstimme (Sopran) und die sie begleitende Oboe d'amore eine Musik erfunden, die durch ihr fast ständiges schrittweises Abwärtsgehen beim Hörer den Eindruck erweckt, als verneige Maria sich in Demut vor ihrem Gott. Der Klang der Sopranstimme und der Oboe d'amore tragen dazu bei, vor dem Hörer das Bild einer zarten, demütigen Frau entstehen zu lassen. Und so schreibt Albert Schweitzer über diese Stelle aus Bachs Magnificat, daß "die 'Niedrigkeit' der auserwählten Magd durch sich niedersenkende und verneigende Figuren ausgedrückt" werde, "aus denen eine Begleitung von ganz unbeschreiblichem Zauber, ein wahres Madonnenbild in Musik erwächst"¹. Die sich niedersenkenden und verneigenden Figuren faßt Schweitzer unter dem Begriff "Demutsmotiv"² zusammen.

Das "Madonnenbild" ist aber keine Erfindung Schweitzers. Es findet sich seit Philipp Spitta in den meisten Interpretationen der vorliegenden Stelle aus Bachs Magnificat. Spitta: "Kaum dürften reine Jungfräulichkeit, Demuth, schüchtern empfundenes Glück je